

ТАИНСТВЕННАЯ ПОЭТИКА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО*

Известно, что Достоевский — писатель с четко выраженной религиозной направленностью, но утверждение, что его творчество религиозное, недостаточно. Было бы даже некорректно назвать его *христианским*, так как христианства «в принципе» или «вообще» не бывает. У христианства нет ничего общего с абстрактным гуманизмом — оно всегда конкретно.

Некоторые исследователи считают Достоевского или противником «исторического православия» [1], или «обновителем православия» [2], или проповедником «розового христианства» [3], или духовно близким к «северному протестантизму» — только не традиционно верующим ортодоксальным христианином.

Мы твердо убеждены в том, что следовало бы пойти «тесным путем», чтобы понять личность и творчество Достоевского, и рассмотреть автора и его произведения только через призму исторического Православия (*sub specie historia orthodoxa*). Такое «ограничение» спровоцировано требованием добиться возможно большей чистоты научной перцепции, исключающей методологические смещения и субъективистский произвол, характерные для постмодерного критического сознания.

Перед тем как начать экспериментировать с возможностью «прочитать» произведения Достоевского как канонические сочинения, «эстетически» воплотившие в себя догмато-мистические тезисы Православия, экзегет обязательно должен начать с выяснения проблемы Личности и ее Веры. Потому что для такого автора, как Достоевский, вера — это не некая независимая область, а жизненная основа, формирующая как личность и мировоззрения человека, так и его творчество.

В корреспонденции Достоевского, в его воспоминаниях, как и в свидетельствах его современников, оживает огромное число фактов, свидетельствующих об исключительном пиетете и соблюдении со стороны писателя таинств Православной церкви, как то: *крещение, миропомазание, исповедь, причастие, брак, священство, елеосвящение* (за исключением краткого периода, связанного с влиянием Белинского — с 1845 по первую половину 1846 г.) [4], что и является наиболее веским свидетельством о православном образе его жизни. Обследование другого комплекса фактов бесспорным образом доказывает, что позиция Достоевского строго ортодоксальна не только по отношению к литургическим таинствам, но и по отношению к таким субстанциальным для Православия святыням, какими являются *иконы, мощи,*

* Этот текст представляет в резюмированном виде мою книгу «Ф. М. Достоевский — Тайнственная поэтика» (Пловдив: Макрос, 2001). Текст написан в 1997 г. Ранее прощу прощения за некоторую категоричность высказываний, естественное следствие «компрессии» трескот страниц текста.

святцы, молитва, пост, милостыня, молебен, погребение, и вообще ко всему спектру элементов частного и литургического богослужения.

Специального внимания заслуживает проблема *иконопочитания* Достоевским, и это не случайно, так как икона содержит весь мистический онтос Церкви. С одной стороны, перед нами раскрывается образ писателя как выдающегося апологета священного изображения и яростного противника всех икономахических ересей. С другой стороны, проблема иконопочитания не только экзистенциальная, так как иконический культовый образ выполняет первостепенную функцию и в художественной системе Достоевского. Мы попытаемся объяснить его уникальную поэтику с точки зрения так называемого иконографического принципа.

В достоевистике существуют две замечательные попытки разгадать сложную поэтику, на основе которой строится художественный мир русского писателя. Во-первых, это известная теория М. Бахтина о «полифоническом романе», согласно которой автор «Братьев Карамазовых» создает множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, настоящую полифонию полноценных голосов [5]. Более того, это множественность равноправных сознаний с их мирами, т. е., следовательно, речь и идея героя так же авторитетна, как и авторская речь и идея [6]. Утверждение Бахтина, бесспорно, основательно, однако только в некоторой степени, потому что оно так и не дает ответа на вопрос, как сохраняется художественное единство произведения. Такая позиция, доведенная до крайности, без сомнения, разрушила бы это единство, что очевидно противоречит литературным фактам. Почему, например, при рецепции Достоевского у нас нет ощущения распада, деиерархизации, какофонии неслиянных голосов, а наоборот — есть как раз полифония как гигантская организованная симфония равноправных голосов и идей?

Другой исследователь — В. Е. Ветловская — делает знаменательную попытку разрешить это противоречие, стремясь доказать, что голос автора «тенденциознейшим образом» манипулирует процесс восприятия данного героя при помощи его презентации, реакции остальных участников, внушающей доверие или недоверие к нему; совокупности данных, подтверждающих или опровергающих достоверность сообщения, и т. п. В этом смысле повествование от имени повествователя ничем не отличается от авторского повествования, которое также выбирает, группирует и оценивает явления, и по самой своей сути всегда монологично [7]. Эта теория — полная противоположность «полифонической» теории и в своих крайних *монологических* проявлениях также не сходится с реальными эстетическими фактами, так как очевидно, что творческие приемы Достоевского далеки от монологического типа повествования.

По всей вероятности, поэтика писателя воплощает в себя особую ментальность, которая парадоксальным образом сочетает в «монологическом» единстве «полифоническую» многоаспектность. Этот антиномизм исходит непосредственно из целей, которые ставит перед собой Достоевский-писатель. Наиболее важную из них он формулирует в словах: «образить челове-

ка», т. е. «восстановить в человеке образ человеческий» (24, 126). Иными словами, цель — «найти в человеке человека» (27, 65). Данная концепция восходит к святоотеческой идее об «оглавлении» (ανακεφαλαιωσις) человека Богом, чтобы восстановился в нем образ и подобие Божие [8]. Как раз попытка показать божественный образ (ейкон) в человеке связывает поэтику Достоевского с фундаментальными принципами ортодоксальной иконографии.

Как известно, в иконе отсутствует строгий принцип линейной перспективы. При построении сакраментального образа не преобладает точка зрения иконописца. Построение образа основывается на так называемой обратной перспективе, или, точнее, в нем преобладают *разные центры* изображения: у рисунка такое строение, как будто глаз наблюдал разные его части, меняя свое местоположение. Будто каждый объект в иконе изображен со своей особой точки зрения, т. е. со своего *особого* перспективного центра [9]. Этим икона отличается от западной ренессансной картины, подчиняющейся «видимое закону оптической перспективы, наложенной автономным разумом художника» [10], т. е. она дает одну только точку зрения — авторскую. Средневековая икона и картина Нового времени — продукты двух разных типов мышления. Если гуманистическое мировоззрение является «мерой всех вещей» в мире, то подобное отношение к бытию немислимо, даже кощунственно для иконописца, потому что оно *ограничивает* свободу чужой личности. Он ставит в центр мира не одну автономную человеческую перспективу, а бесконечное многообразие, «многоцентричность» творческих энергий, источником которых является Божественный центр — таким образом, выражая идею о всеприсутствии Творца в мире.

Именно этот настрой глубоко присущ не только личному религиозному сознанию Достоевского, но он формирует также его мышление творца, превращается для него в креативный принцип. Подобно иконописцу, писатель отвергает возможность наложения одной (с точки зрения автора или кого-нибудь из его героев) идеологической перспективы. Такое решение можно считать признаком «евклидоваго разума», и оно неприемлемо. Но бесспорный «полифонизм» — это только одна из сторон созданного Достоевским художественного мира. Другая сторона — осязаемое «монологическое» начало, *не допускающее* распада этого мира на «многогласные» элементы. И это «начало» совсем *не монологическая гегемония* авторского «сознания», «идеи» или «голоса» (как, впрочем, и не диктат «сознания», «идеи» или «голоса» кого бы то ни было из его персонажей), а присутствие этого неуничтожимо *образа* «человека в человеке», утверждающего достоинство личности. Через *свободный* акт приближения, отдаления или отбрасывания со стороны героя объективного, существующего в его богоподобной душе образа «усиливается», «затихает» или «обрывается» навсегда (например, в акте самоубийства) «сознание», «голос» или «идея». Поэтому, например, «голос» Алеши Карамазова в конце романа совершенно не «звучит» с той же силой, как «голос» помешавшегося брата Ивана или умолкшего навсегда Смердякова. Поэтому и «голос» Мити Карамазова все более «усиливается»

и крепнет в нем спасательная «идея-чувство», потому что он *созвучен* с все яснее раскрывающимся в его душе человеческим образом. Практически никто из героев Достоевского не делает исключения из этой зависимости. Это естественная закономерность, продиктованная свободным выбором человека, которая не является следствием тенденциозных намерений автора, а восходит к самим устоям бытия. Поэтому парадоксальный «многогласный монологизм» — наиболее характерная черта художественного мира Достоевского. Она порождается воплотившимся в совершенстве в его поэтике антиномическим иконографическим принципом «единства в множестве», который является основополагающим вообще для православной соборной ментальности, полностью отражается в иконе и внушается через священный образ. В этом смысле разные мировоззренческие и идеологические перспективы, которые несут герои Достоевского, с одной стороны, подобны многоаспектности в иконографическом изображении, с другой, однако, *единство* как иконы, так и художественного мира писателя *поддерживается* общим субстанциальным центром. Для сакраментального изображения это Божественная Личность, единым же критерием для романов Достоевского является степень, в которой раскрывается «человек в человеке», т. е. приближение его героев к этому таинственному центру личности, отражающему в себе «образ и подобие Божие».

Наш тезис входит в полемику с рядом концепций, которых придерживаются представители так называемого «русского религиозного ренессанса» и «новых богоискателей», отрицающих связь писателя с исторической ортодоксией. Несмотря на то, что автор «Преступления и наказания» не стремился излагать в подробной системе свое религиозное мировоззрение, все же в огромном письменном наследии его идеи демонстрируют удивительные единство и целенаправленность, позволяющие представить их в синтезированном виде.

Основной вопрос, мучивший Достоевского всю его жизнь, был «существование Божие» (29, кн. 1, 117). Для него как «дитя века, дитя неверия и сомнения» (28, кн. 1, 176) особо важно постижение веры в Божие бытие. И так как человек — «образ и подобие Божие», он естественно является единственной «наличностью» в этом мире, через которую возможно непосредственно уверовать в существование Бога. Но было бы ошибочным утверждать, что взгляды писателя антропологические. Создатель «Бесов» категорически отвергает ренессансно-гуманистический тезис о человеке как мере всего в мире. Для него человек не экстерниорируется в мире, а мир интериорируется в имманентную его сущность, таким образом, человек, по словам св. Григория Паламы, превращается в «большой мир, заключенный в малом» [11]. Поэтому богопознавательный акт локализован только в его богоподобной душе, т. е. во «внутреннем человеке». Трудность, однако, в том, что сам человек «представляет тайну», которую надо разгадать. Еще в начале своего творческого пути Достоевский сформулировал цель своей жизни: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать <...> я занимаюсь этой тайной...» (28, кн. 1, 63). Он доуточняет главный объект исследования, сосре-

дотачиваясь на «внутреннем человеке» — на тайне души. Но писатель категорически не согласен с теми, кто считал его психологом: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27, 65). Следовательно, не душа сама по себе, не ее ситуационные отношения с внешним бытием интересуют творца, а ее «глубина» и «высший смысл», т. е. ее отношение к самой себе и к Божественному.

Метафизика души, однако, тоже не является для Достоевского пределом антропологической тайны. Его усилия направлены к ее сокровенному мистическому центру, к сердечному локусу, туда, где разверзается головокружительная бездна трансцендентальных небесных сущностей, где раскрывается грандиозное зрелище невидимой брани — борьбы дьявола с Богом за души людей. *Сердце* выполняет в духовной антропологии Достоевского роль *центра* метафизической архитектоники души. Именно здесь, в этой сердечной глубине (а не в голове), *рождаются сновидения* (25, 108), так называемое «второе зрение» (29, кн. 1, 282–283), интимнейшие свидетельства состояния человеческой души. Посредством образов в сне-откровении личность может разгадать степень своего обожения или богооставленности, своего приближения или удаления от положенного в ее душе отпечатка — образа и подобия Божия. Каждое сновидение — как бы ступень по метафизической лестнице, ведущей вверх или вниз, и оно фиксирует духовную градацию или деградацию человека.

Благодаря усиленному вниманию к внутреннему человеку, духовной молитве, сердечному локусу и метафизической лестнице восхождения, антропология Достоевского вписывается в тысячелетнюю христианскую традицию, идущую по внутреннедуховному пути богопознания. Чтобы пояснить, что именно мы имеем в виду, придется сделать короткий исторический экскурс.

В наиболее обобщенном виде можно сказать, что существует два направления в познании Бога — *внешнее* (через тело творения, т. е. через видимое) и *внутреннее* (через душу и дух, т. е. через невидимое). Эти два направления формируют и два типа аскетической практики — телесную и духовную.

Библейским фундаментом вообще физических направлений аскетического праксиса является понимание *тела* Христова как *храма* Божия: «Иисус сказал им в ответ: разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его. <...> А Он говорил о храме тела Своего» [Иоанн 2: 19, 21]. Поэтому и *по аналогии* тело человека понимается, как *храм*: «Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа, Которого имеете вы от Бога» [1 Кор. 6: 19]. Мирское соответствие катафатического богословия и телесной монашеской аскетики — демонстративное формально-обрядное начало «церкви в мире», характеризующееся особым *пристрастием к внешне-му богослужебному действию*, чьей эманацией является *видимая архитекtonика храма*. Доступный для чувств материальный храм, так сказать, образ-символ внешнего пути Богопознаваемости, так как катафатизм —

это нисхождение Бога к человеку, чувственное Его раскрытие посредством видимого храма тела.

Внутренняя аскетика исходит из презумпции, что Бог — абсолютный Дух. Следовательно, Он есть и останется совершенно *невидимым* и бесконечно далеким и отличным (по природе) от всего, что мы знаем. Поэтому и путь Богопознания должен иметь обратное направление. Не через внешне-чувственные аналогии, т. е. при посредстве катафатизма, а наоборот, посредством апофатизма — последовательного *отрицания* всяческих аналогий.

Ментальный апофазис естественным образом направляет внимание духовной аскезы к скрытой области «внутреннего человека». То есть не к видимому, а к невидимому; не к телу, а к душе; не к внешне-телесному, а к внутренне-духовному молитвенному праксису. Поэтому как физическая аскеза воспринимает тело, как храм, так и духовное подвижничество понимает архитектуронический характер «внутреннего человека», т. е. *воспринимает душу человека, как храм Божий*. Подобное понимание находит опору в библейском тексте: «Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?» [1 Кор. 3: 16]. Таким образом, для духовной аскетики внутреннее пространства человеческой души — невидимый храм, *аналогичный* видимому архитектурному образу храма, потому что сердечный локус — это «алтарь», имеющий «двери» и «завесу»; мысль — это «жертвенник», на котором запечатлены скрижали Св. Духа; ум — это «священник», совершающий у «мысленного жертвенника» службу и приносящий духовную жертву во имя Иисуса Христа и т. п. И как внешний храм является эмблемой, символом физической аскезы, так и внутренний храм является эманацией духовной аскезы. В сущности, катафатизм и апофатизм — это не разные пути, а только *два противоположных направления одного и того же пути*. В первом случае «Бог нисходит к нам в Своих энергиях, которые Его являют»; во втором — «мы восходим к нему в «соединениях», в которых Он остается природно непознаваемым» [12]. В этом смысле «оба» храма — невидимый и видимый, нерукотворный и рукотворный — как бы *два крайних топоса* по метафизической лестнице Богопознания; они являются *феноменами одной и той же реальности*. Поэтому Православие всегда стремилось к единству и синтезу обеих аскетических практик [13], а не к абсолютизированию какой-либо из них, что неизбежно привело бы к упрощенческим еретическим уклонам.

Изложив коротко сущность обоих типов аскетики, а также православной точки зрения, попытаемся дать ответ на вопрос: *почему Достоевский ориентирован на духовную аскезу, и почему это не является отклонением от канонов ортодоксии*. Это очевидное противоречие снимается, если рассмотреть вопрос в историческом контексте.

В раннем христианстве осязаем приоритет внутреннего духовного перед внешним ритуальным очищением. С появлением первых монахов в Египте (II в.) эта тенденция продолжается духовной аскетикой, но в противовес ей в Сирии доминирует физический аспект подвижнической практики, разви-

вающий систему строгих телесных ограничений. Это «двоение» праксиса достигает вершины в III–IV вв. Деятельностью «великих каппадокийцев» (IV–V вв.) и в наибольшей степени основополагающими канонизирующими положениями в монашеском кодексе св. Василия Великого ограничиваются крайние тенденции и «балансируются» обе аскезы в *единый* духовно-телесный праксис. Постепенно, однако, телесные аспекты внешней аскетики активизируются и в трансформированном виде начинают оказывать влияние на официальную (светскую) религиозную ментальность, принимающую формы внешне-обрядного храмового поклонничества, в то время как внутренне-духовное делотворение отступает на задний план. Эта тенденция достигает вершины в период государственно-политического расцвета Византии Иустиниана (VI в.) и выражается во все нарастающем напряжении между Пустыней и Империей, т. е. между монашеством и «церковью в мире». Знаком времени является усиленное внимание к храмостроительству, а в его высшую образную эманацию и символ превращается гигантский купольный храм империи — константинопольский собор Святой Софии. С этого момента внешняя аскеза храмово-обрядного благочестия начинает постепенно затихать за счет внутреннедуховного аскезиса, что, по существу, и есть созидание, устроение и укрепление скрытого храма и внутреннего богослужения в душе подвижника. Эти симптомы намечаются и во все усиливающейся спиритуализации архитектуры храма — миниатюризации масштаба и фрагментации форм. Таким образом, снова восстанавливается *единство* в Богообщении, сохранившееся на долгий период времени. Но в XIII в. ощущается новое колебание деликатного равновесия. Духовная аскеза ощутимо активизируется и занимает приоритетное положение посредством доктрины исихазма, тем самым становясь ведущим началом в ортодоксальной ментальности. Этим усиленным акцентом на созерцательное внутреннее делотворение (таинственное духовное храмостроительство) завершается византийский период Православной церкви.

После падения Византии (XV в.) Россия на долгие века остается единственной православной империей, в которой церковь существовала свободно. И здесь действует та же условно названная «дихотомно-аскетическая модель», к единству которой всегда стремилась ортодоксия, но и в которой всегда существовала потенциальная возможность колебаний в ту или другую крайность. В XV–XVI вв. в России обе практики существовали не столько в единстве, сколько в дополняющей друг друга корреляции. Ярким представителем духовной аскезы был преп. Нил Сорский (ум. 1508) — близкий по духу исихазму и проводник нестяжательства. Другого пути придерживался преп. Иосиф Волоцкий (ум. 1515), сторонник строго ритуализированного обрядного благочестия и физического аскетизма в русских монастырях. После смерти этих великих святителей возникли противоборствующие течения, известные, как «иосифлянство» и «нестяжательство» (так называемые «заволжские старцы»), несущие признаки обоих типов аскетики. Напряжение между ними не стихало, пока во второй половине XVI в. иосифлянская аскетика не одержала победу, что существенным образом повлияло

на дальнейшие судьбы русской Церкви. В этот период «уже нет места для созерцательного делания... не входит лучшее и самое ценное из Византийских преданий, не входит созерцательная мистика и аскетика, наследие исихастов от XIV века» [14]. Само собой разумеется, что характеристикой обрядного благочестия было то, что строились «величественные художественные храмы <...> но к богословскому творчеству (т. е. к словесному «строительству». — *Н. Н.*) оставались недоверчивы и равнодушны» [15]. «Иосифлянское учение стало официальной доктриной московского самодержавия» [16]. Реформы Петра I еще более усилили эту тенденцию и довели ее до крайности. Более того, преобразования в религиозной области (прежде всего устранение патриаршества и установление Св. Синода, что по своей сути является цезаропапизмом, так как император реально предъявил свои претензии на место «главы церкви») в большой степени превратили церковные институты во внешнеритуальный придаток к государству. Это попытка секуляризации и скрытой протестантской реформации, которая долгое время держала Православную церковь в вавилонском плену империи и нанесла серьезный и трудно лечимый ущерб Православию [17]. Только под конец XVIII в. начался активный процесс «собираения духом» и восстановления «внутренней личности» — духовная аскетика медленно перемещается от периферии к центру Богомыслия. Основной вклад в этот процесс имеет деятельность преп. Паисия Величковского и его школы, восстановившей старческий институт в русских монастырях. Преподобный Паисий является прямым продолжателем внутренней аскетики, которую упражняли св. Нил Сорский и «заволжские старцы». Он остро высказывался против ревнителей внешнего благочестия, считающих умственную молитву соблазном [18]. Преп. Паисий полностью обратился к созерцательным традициям XV столетия и сумел устроить свои обители на Афоне и в Молдавии по правилам византийского типа монашества, изложенным им в уставе «Изъяснение о чинах и уставах» [19]. После духовного подвига старца Паисия центром православного мистического духовного строительства становится монастырь Оптиная пустынь. Старцы этой обители приобрели огромную известность, а Оптиная пустынь стала местом поклонения в большой части русской интеллигенции. Монастырь посещали Гоголь, Иван Киреевский, Константин Леонтьев (принявший здесь монашество), Вл. Соловьев, Достоевский, Лев Толстой, В. В. Розанов и др. [20]. Но несмотря на то, что Оптиная пустынь была мощным харизматическим центром, генерирующим духовность в мире, и являлась скрытой оппозицией, коррективом внешнего обрядного благочестия, все еще нельзя сказать, что был преодолен «дисбаланс» и восстановлены единство и гармония между двумя аскетиками в целостном процессе Богообщения в России.

В таком историческом контексте личность и творчество Достоевского приобретают особый смысл. Несомненно, писатель является одним из ярчайших сторонников оптинского благочестия. Он полностью поддерживает попытку внутреннего подвижничества преодолеть смертный застой, «паралич», в котором находится церковь после эпохи Петра Первого. И если

старчество представляет собой стремление достичь этой цели в церковной среде, то Достоевский ставит перед собой другую грандиозную задачу — чтобы творчество его послужило средством восстановления ущемленной усилившейся внешней обрядностью полноты Богопознания. По существу, это попытка «генерировать» духовность в церкви, находящейся «в мире», т. е. она направлена на широкие круги общества, в котором православие потеряло (или может потерять) влияние; на круги, уклонившиеся от или отчаянно ищущие пути спасения, — направлена на людей, затмивших «образ и подобие Божие» в себе.

Но сказать, что Достоевский близок к духовным поискам внутренней аскезы, недостаточно. Надо сделать ту существенную оговорку, что писатель, как, впрочем, и старчество в этот период, *не стремятся к гегемонии* над внешне аскетическим путем. Они никогда *не достигают* еретических крайностей, потенциально содержащихся в фанатическом следовании внешнему аскезису. Цель Достоевского и старчества *иная* — восстановить нарушенное внешним ритуальным благочестием равновесие в едином пути Богообщения, *что является и целью ортодоксальной ментальности*. Доказательством этому служит, например, отношение Достоевского к делу и личности Петра I. С одной стороны, этот период писатель определяет как «рабство» и отсутствие самобытного творчества. «У нас нет культуры — пишет он, — за двести лет пустое место» (27, 60). И заключает: «Толчок Петра мешает нашему естественному развитию» (27, 196). Но, с другой стороны, Достоевский *никогда не доходит* до крайнего отрицания Петра Первого, характерного, например, для секты раскольников, видящих в нем только воплощение антихристового начала. Он ощущает в Петре Первом «великую душу», имеющую «великие предчувствия». Хотя и признает, что Петр не мог не быть «западником», писатель ни в коем случае не может сравнить его с жалким и ненавидимым им типом ограниченного петербургского западника. «Этот аристократ был в высшей степени русский аристократ, то есть не гнушавшийся топора. Правда, он топор брал в двух случаях: и для кораблей и для стрельцов» (24, 208). Но главный «подвиг» (как называет его сам Достоевский) Петра Первого — это *поворот* России к Европе, позволивший ей выполнить свою миссию спасти мир, *показывая* Европе «настоящий Христов образ, затемнившийся во всех других верах и во всех других народах» (23, 46). Заслуга Петра Первого в том, что он предохранил Россию «*быть неправой*, — неправой перед человечеством, решив бездеятельно оставить драгоценность свою, свое Православие, при себе и замкнуться от Европы, то есть от человечества» [Там же; курсив авт.]. Следовательно, важнейшим критерием, по которому Достоевский определяет свое отношение к Петру I (и вообще к царю), — это то, в какой степени *служит он* Православию.

Другим важным доказательством, «спасающим» Достоевского от крайностей духовного пути, было то, что он никогда не отвергал ритуального начала. И это подтверждается не только в плане экзистенциальном (как уже было отмечено, Достоевский строго придерживался *всех* ритуалов Цер-

кви), но выражено и в его историософских взглядах. Писатель единственно старался подчеркнуть, что суть Православия — «это *вовсе не одна только* церковность и обрядность, это живое чувство» (23, 130). Как раз это «вовсе не одна только» выражает наиболее ясно приверженность Достоевского к ортодоксальному *среднему пути* и охраняет его как от впадения в «*fanatisme religieux*» духовной аскетики, так и от отрицания внешней обрядности. Он верит в ортодоксальную *полноту* Богопереживания, и эта вера роднит его с традиционными *святителями* исторической Православной церкви. Слова «не только» выражают его тоску по *потерянному единству*, но и мотивируют творческую волю Достоевского — превращают его писательский труд в пророческое служение — в *миссию* преодоления внешне-телесно-зримого *ритуального соблазна*.

И все же приверженность к духовному аскезису, к «внутреннему человеку», к душе, бесспорно, имеет *фундаментальные последствия для художественного творчества Достоевского*. Первое, что бросается в глаза, это то, что в его романах редко встречаются *внешние описания* богослужения (церковные службы, молебны и т. п.). Однако отсутствие описанных *внешних* храмово-литургических форм в произведениях Достоевского совершенно *не означает*, что они не присутствуют другим, *скрытым, невидимым* для органов чувств способом. Наоборот, как раз их таинственное присутствие *организует* художественный мир писателя по неизменным законам духовного храмового строительства и внутреннего литургического праксиса. Это мистически *роднит* Достоевского с историческими церковно-ритуальными формами традиционного Православия.

Иными словами, как видимый храм и богослужение являются эманацией внешне аскетического пути, а невидимый храм и ритуалы в душе — внутри аскетического; и как видимое и невидимое храмовое литургическое *отражаются друг в друге*, подобно предмету и его отражению в зеркале, так и художественный мир Достоевского словами отражает комплекс храмово-литургической ортодоксии, причем, с одной стороны, он «скрывает» формы видимого храмово-литургического «жеста», а с другой — делает «зримым» их невидимое духовное содержание.

Но проблема, которую мы ставим перед собой, в том, чтобы выяснить, каким образом такое понимание храмового характера человеческой души воплощено писателем в поэтике его знаменитых романов («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы»), входящих в состав его грандиозного *Пятикнижия*.

Эта проблема тесно связана с идеей творца о затемнении и деформировании душевного образа современного человека, произошедшем вследствие его отдаления от Православия, которое одно, по его словам, сохранило «Божественный Лик Христа во всей чистоте» (21, 59), «один Христов образ» (24, 264). Тоска по утерянному христианскому образу души сменяется у автора «Идиота» верой, что возможно «восстановление» образа и подобия Божия в душе человека, что можно «при полном реализме найти в человеке человека» (27, 65). Идея *восстановления* воспринята Достоевским в годы

каторги у живого народного церковного предания (см.: 21, 133–134; 26, 150–152; 27, 65) [21], которое выражается в экзистенциальном устном бытии фундаментальной православной концепции «анакефалиосиса». Как мы уже сказали, суть концепции состоит в возвращении творению его первоизданной чистоты, причем сначала надо восстановить Божий образ в человеке актом *оглавления* (ἀνακεφαλαιώσις) его Божественной Личностью.

В этом контексте писатель понимает и функцию искусства как «инструмента» восстановления. Оно помогает человеку «в отыскании этого идеала» (18, 101), каким для Достоевского является только Христов Лик (28, кн. 1, 176). Христос «вековечный идеал», потому что, как пишет Тертуллиан, а за ним и вся патристика — человеческая душа христианская по природе [22]. Цель — через искусство («при полном реализме») найти, точнее, *восстановить* настоящий и чистый человеческий образ, равный Божественному. Иными словами, через метафизическую силу художественного слова Достоевский желает восстановления *благо-образного* устройства отпавшей от веры *обез-образенной* этим души современного человека. Но эта осязаемая благообразная «форма», по мнению Достоевского, не «в принципе» общехристианская или абстрактно христианская, как уже упоминалось, а форма, совпадающая с *конкретно православным образом души*, которая есть *храм Божий*. С методологической точки зрения это особенно существенно. Припомним, что если символичный ейкон внешней аскетики — это видимый храмовый образ, а внутренней — невидимый храм души, то эти «два» храма субстанциально изоморфны. Следовательно, если утерян один из храмовых образов, то «затемненную» часть образа можно *восстановить*, «высветить» через сохранившуюся часть. В данном случае незатронутым остался прежде всего видимый «лик» храма, так как в эпоху Достоевского доминирует внешне-ритуальная сторона ортодоксии.

Итак, чтобы познать внутренний бесплотный храм христианской души, который, пока что по презумпции допускаем, воплощен русским писателем в его романном Пятикнижии, необходимо сначала рассмотреть особенности телесно осязаемой модели храма. Перед тем, однако, мы приведем ряд фактов экзистенциального и творческого характера, свидетельствующих в самом общем плане об огромном интересе Достоевского к архитектуре храма.

В «Дневнике писателя» за 1873 г. он вспоминает: «Каждый раз посещение Кремля и *соборов московских* было для меня чем-то торжественным. У других, может быть, не было такого рода *воспоминаний*, как у меня» (21, 134). Следовательно, храм — одно из наиболее ярких видений, поразивших детское его воображение, и эти образы храмов остались навсегда запечатлены в его душе. Может быть, это обстоятельство в большой степени объясняет дальнейший уже профессиональный интерес Достоевского к культовой структуре, когда он, учась в Главном инженерном училище, выбирает в качестве курсовой работы чертеж Кельнского собора — «с благоговением чертил его еще в юности, когда учился архитектуре» (5, 48). Подчеркнутое внимание к особенностям храмового строительства сохранился у него всю жизнь. Многочисленные свидетельства имеются о впечатлении, произве-

денном на Достоевского великими храмами Востока и Запада (см.: 28, кн. 1, 362; 28, кн. 2, 38, 52, 319; 29, кн. 1, 57 и др.) [23]. Надо подчеркнуть, что внимательное созерцание храмового образа Достоевским далеко превосходит степень чисто эстетического восприятия или любопытства. Через архитектурный образ он всегда стремился угадать «как по книге» *воплощенные в нем духовные явления* — эманацию невидимого мира идей (21, 107).

Для нас, однако, более интересна группа фактов, доказывающих таинственные отношения между христианским храмостроительством и словесным творчеством писателя. Законность такого подхода поддерживается идеей, что в христианском сознании в принципе снято противоречие между сакральной архитектурой и литературой, т. е. между Храмом и Библией и между *образом* и *словом* в целом. Эта особенность делает возможным воплощение слова в архитектурный образ и позволяет толкование образа (см. Исх. 25–27) [24], и наоборот — отражение архитектуры в абстрактной словесной структуре и соответственно раскрытие этой структуры посредством воплощенного в ней архитектурного образа [25].

Такой подход к тексту как к «строительству» глубоко присущ писателю в его работе над великим Пятикнижием. Несомненно, он «видел» свои словесные творения как *пространственные архитектурные структуры*. Говоря о своих литературных произведениях, автор особо акцентирует их «гармонию» и «пропорцию» (см., напр., т. 30, кн. 1, с. 55 и др.), т. е. пользуется терминологическими понятиями, характерными для *объемных построений, которые воспринимаются визуально и пространственно ритмически*.

Сам метод работы Достоевского — «строительный». Креативный акт у него предваряется обязательно подготовительным *изучением и накоплением разнородных материалов*, которые позже занимают *точно определенное место* в архитектонике единого замысла. Автор дает следующее определение этому моменту: «...мне приятнее было обдумывать все, до последних подробностей, составлять и *соразмерять части* <...> и главное — *сбирать материалы*» (28, кн. 1, 295). После того как накапливалось достаточное количество материалов для построения произведения, он приступал к их систематической организации в рамках *предварительного плана* — самому ответственному для писателя моменту. «Главное план — пишет Достоевский Анне Григорьевне, — а работа самая легче» (29, кн. 1, 338). И далее: «...очень работаю над планом (речь идет о плане романа «Подросток». — Н. Н.) ...если выйдет план удачный, то работа пойдет как по маслу» (Там же, 354). Планы следуют один за другим («Средним числом... выходило планов по шести (не менее) ежедневно», — пишет Достоевский о работе над «Идиотом» (28, кн. 2, 240)), и так продолжается месяцами. Когда создал «Бесов», Достоевский поделился: «Не менее 10 раз я изменял весь план и писал всю первую часть снова» (29, кн. 1, 151). Та же проблема оказалась решающей и в его работе над «Подростком» (см.: 29, кн. 2, 41, 43, 56).

Особое внимание к предварительному комбинированию, соизмерению и уравниванию превращает произведения Достоевского в совершенно

обдуманнные и структурированные *построения*, отражающие, как уже неоднократно отмечалось, реальный архитектурный образ — *храмовый*.

Действительное подтверждение мнения, что в создании своих словесных композиций автор все время «держал» в сознании конфигурацию христианского храмового образа, мы находим в сохранившихся рукописях романов. Почти везде черновые тексты сопровождаются архитектурными зарисовками деталей фасадов храмов или целых церковных ансамблей [26]. Будто это не рукописи романов, а примечания к архитекторским планам для построения здания храма. Можно заметить, что в черновой рукописи существуют буквальные соответствия между текстом и архитектурой, причем выяснение концепции романа соответствует данной архитектурной детали или фасаду. Например, идеологическая оппозиция между Соней Мармеладовой и Раскольниковым, записанная в плане «Преступления и наказания», *показана* графически противопоставлением растительных элементов, листьев и «крестоцветов», холодной и строго рассудительной готике, символу рационального западного начала и наполеоновской идеи, овладевшей сознанием Раскольникова [27]. Когда экспансия западных идей тотальна, как в романе «Бесы», то это выражено повсеместным присутствием в рукописи готической архитектуры [28]. Храмовая готика категорически свидетельствует о подчинении героя западной ментальности, всегда несущей для Достоевского демонический характер. Так, например, готика появляется на страницах, когда героем романа «Подросток» Аркадием Долгоруким овладела идея «золотого тельца» [29], и полностью исчезает, когда пагубные идеи преодолены или когда изображается персонаж, чей внешний мир — полная их противоположность (например, страницы, посвященные Макару) [30]. Путь воплощения храмового образа проходит от видимого к невидимому, причем замысел возникает одновременно с идеей церковного образа, наподобие огромного купольного храма, нарисованного писателем на странице, на которой впервые появляется грандиозный проект — «Житие великого грешника» [31]. Таким образом, идея фундаментального произведения идет рука об руку с идеей храма.

Типологическая близость между храмом и романами Достоевского, входящими в состав Пятикнижия, подтверждается не только на подготовительном этапе, но эксплицируется также на других специфических уровнях *общего принципиального характера*. Все сказанное на данном этапе позволяет выразить в большей степени эти *изоморфные отношения* в нескольких стилизованных формулировках.

Изоморфизм на общем функциональном уровне: еще с апостольских времен, а позже и у святых отцов Церкви, христианский храм воспринимается как корабль, на котором души верующих *переплавляются* через бурное житейское море в тихое небесное пристанище веры. Не раз уже здесь говорилось о том, что своими произведениями Достоевский преследует ту же цель — преодолеть дальнейшее отдаление и окончательное отпадение человека от Бога, *переводя* его через опасные лабиринты современных гуманистических и рационалистических идей. Вылечить его душу, «открыть чело-

века в человеке», а это значит *восстановить* «образ и подобие Божие», чтобы открыть небесную пристань веры в его душе. Таким образом, романы Пятикнижия выполняют ту же роль, что и храм — *переносящую (аналоги-ческую) функцию*.

Второй изоморфизм — *отношение между «внешним» и «внутренним» в пространственной структуре*. Известно, что концепция в интерьере и экстерьерном оформлении восточно-ортодоксального храмового образа обоснована через идею о человеке, разработанную христианской антропологией. «Подобно смиренному христианину с его богатой внутренней духовной жизнью, храм должен быть подчеркнута строгим в экстерьере» [32]. Эта аналогия между храмом и верующим находит архитектурное воплощение в оформлении византийского храма. Экстерьер там — «смирненный» и поражающий суровостью своего внешнего вида, что, однако, компенсируется пышными интерьерными украшениями. Мы сказали, что в творчестве Достоевского доминирующий акцент поставлен на спиритуальном, т. е. внимание писателя направлено на воссоздание «внутреннего человека», а на втором плане остаются предметная «оболочка» бытия в целом, и в частности — «внешний человек». То есть «экстерьер» (в широком смысле) подчинен «интерьеризованной» духовной субстанции, что мировоззренчески корреспондирует с идейным решением пространства в восточной храмовой концепции. В связи с этим можно отметить, что в отличие от православного храма в западной готической традиции экстерьер значительно богаче акцентирован разнообразными по форме и размеру орнаментальными фрагментами, скульптурами, цветными витражами и т. п. Это еще один аргумент против теории, развивающей тезис возможных реляций между западной церковной архитектуроникой и романами Достоевского.

Третий изоморфизм тесно связан с *проблемой жанровой специфики*. Храм как сакральный универсум был единственной средой, в которой на практике осуществляется тотальный синтез элементов всех жанровых эстетических воздействий. Акт божественной литургии включает в себя литературную, театральную, музыкальную, изобразительную стороны, эстетику света, теней и запахов [33]. Сказанное особым способом связывается с проблемой жанровой специфики у позднего Достоевского — одной из традиционно наиболее дискутируемых проблем. Распространено мнение, что жанр у Достоевского «небывало сложная синтезная структура» [34] и что жанровая «энциклопедичность нового романа доведена писателем до универсализма» [35]. Это, бесспорно, так, но причина этой жанровой специфики заложена глубоко в принципах *храмового синтеза*. То есть она может найти свое объяснение только в контексте многоаспектных изоморфизмов между храмом и циклом романов Пятикнижия.

Я думаю, что изложенные здесь изоморфные отношения общетформального порядка в достаточной степени обеспечивают дальнейший ход анализа. Но доказательство, что как раз византийский (*ортодоксальный*) тип храмовой организации служит *первообразом структурирования художественного мира Пятикнижия*, раскрывается при *анализе конкретных элементов*,

характерных как для архитектурной, так и для литературной модели и обладающих *идентичным семиотическим комплексом*.

Являясь откровенным противником католической и протестантской религиозной ментальности, автор «Бесов», как мы уже отметили, отвергает в принципе господствующий на Западе соборный готический тип храмового образа. По мнению Достоевского, он не следствие Божественного откровения, а продукт гордого человеческого ума, и тем самым он неприемлем — «солнце, как мысль Божия, а собор (готический средневековый. — Н. Н.), как мысль человеческая» (13, 353). Для него, верующего в ортодоксию христианина, только восточноправославный образ храма является Богоданным и представляющим наиболее совершенную архитектурную икону церковного догмато-литургического образа и чистую визуальную аналогию души. Посмотрим, насколько это соответствует «эстетическим» фактам.

Суть проблемы состоит в том, что у православного храма есть особенности, присущие только ему, как то: идея *центра*, сакральная ориентация *запад — восток* и иконостасная *эсхатологическая граница*. Рассмотрим их.

Идея *центра* визуализируется архитектурным купольным элементом, который становится отличительной чертой открытого в V–VI вв. в Византии крестокупольного типа храма, превратившегося позднее в архетипическую форму всех церквей православного мира. Известно, что купол «делит пополам» продольную ось храма *запад — восток* (т. е. от входа к алтарю) в двух разных по виду пропорциях: при центрическом типе храма он приходится на ее абсолютный центр, т. е. разделяет ось *запад — восток* на две равные части, в то время как в разных модификациях крестокупольной базилики он разделяет ту же ось в соотношении, известном как «золотое сечение». Например, если представить продольную ось храма «запад — восток» как отсечку *AB*, то «золотое сечение» разделяет ее в следующей пропорции: большая часть *AC* относится к меньшей *CB* так, как вся отсечка *AB* относится к *AC* (т. е. $AC : CB = AB : AC$).

Если романы, входящие в состав *Пятикнижия* Достоевского, построены на основании *того же принципа*, то, следовательно, в сакральный центр произведений обязательно должен попадать такой «элемент» художественной структуры, который идентичен куполу по семиотике. В целях исследования мы используем в отношении романов писателя тот же геометрический способ, который используется для установления пропорций в архитектуре, т. е. подходим к ним как к *пространственным построениям*. Работа ведется над оригинальным русским текстом, причем из него исключены все паратекстовые образования (предисловия, иллюстрации, комментарии и т. п.). Принимаем, что каждая страница текста отвечает произвольно выбранной единице измерения (например, 1 мм), сумму всех страниц условно можно представить как «отсечку», аналогичную храмовой оси «запад — восток», по которой проходит поклонник, а в данном случае — сознание читателя. После того, как отсечка определенной длины уже налицо, при помощи так называемого «пифагорейского треугольника» легко обнаруживаем, на какую *страницу* в этой «оси» приходится точка золотого сечения. Выходит,

что в одних и тех же местах книги неизменно попадают *сны* героев, притом как раз те сны, которые наиболее существенны для понимания творческой идеи. Налицо *типологическая особенность всех романов Пятикнижия Достоевского*. В «Идиоте», «Бесах», «Подростке» и «Братьях Карамазовых» сны делают «читательский вектор» в пропорции золотого «сечения», что соответствует одному из двух расположений купола в православном храме. В романе «Преступление и наказание» сон (точнее, третий сон Раскольникова с убийством старухи) «делит пополам» книгу, т. е. приходится на абсолютный центр, что роднит его со структурой центрического купольного храма.

Такое расположение снов не случайно, так как наподобие купола (символа неба и священной вертикали *axis mundi*), вокруг центра которого строится космическая архитектура храма, сновидение, как метафизическая ступень в бесконечной лестнице познания самого себя и Божественного отпечатка в глубине человеческой души, символизирует связь нижнего с верхним, видимого земного с невидимым небесным. Следовательно, купол в храмовом комплексе и сновидение в романе Достоевского *идентичным способом воплощают идею центра*.

Данный вывод подтверждается и на других смысловых уровнях. Известно, например, что самой характерной особенностью пути, ведущего от профанного к сакральному, является *трудность*. Трудный путь отражен в концепции храма делением горизонтального пространства на три помещения: притвор (низкосакральную зону для оглашенных), наос (место для верующих) и алтарь (для священников) — они обладают разным духовным достоинством и символизируют трудность перехода от периферии (притвор) через середину (наос) к священному центру (алтарь). Чтобы перейти из одной области в другую, христианин должен сначала победить в трудной духовной борьбе с самим собой. В связи с идеей *трудного пути к центру* можно растолковать смысл страдания (в частности, болезни) в романах Достоевского. Болезнь является своеобразным символом мучительного пути преодоления эгоистического пласта в сознании, а также достижения сакрального центра чистых духовных сущностей. В этом смысле *болезнь-страдание в художественном мире писателя всегда предшествует сновидению героя*.

Другая особенность, раскрывающая сновидения как сферы абсолютной реальности, это *ритм передвижения* из периферийной к центральной зоне. Ритм как мистический порыв в архитектуре православного храма реализован посредством чередования открытых и закрытых, низких и высоких, темных и освещенных пространств. Движение поклонника по точно установленной оси *запад — восток* ритмически организовано на всех уровнях: пространственном (архитектурная форма), образно-смысловом (стенописи и световые акценты) и богослужебном (литургический канон). Цель — достижение центральной зоны в определенное время, когда верующий готов осуществить трансцендентальный акт при контакте с категориями высшего сакрального порядка.

Аналогичное вышесказанному концептуальное решение применяет и

Достоевский в своей обычной практике — никогда не издавать романы сразу самостоятельной книгой, а публиковать их ритмически по частям в периодической печати (так называемый «роман с продолжением»). Писатель настаивал именно на этом способе публикации, так как он давал ему незаменимую возможность *контролировать ритм* читательской рецепции [36]. По мере углубления в художественное пространство романа, читателя постепенно и умышленно подготавливают воспринять (в точно определенный момент) самую существенную часть послания произведения, дойти до «центра» (сновидения), акцентированного в смысловом, пространственном и временном отношении и тем самым своеобразно *отделенного* от остального.

Такое «отделение» или, точнее, акцентирование путем «обособления» одной части по сравнению с остальными по принципу контраста и является следующей характерной особенностью «центра». И как купол вносит изменение во внешний силуэт и внутреннюю конфигурацию храмового пространства, так и *сон* героя вносит подобное «искривление» художественного пространства своей отличающейся языковой, образной, содержательной и эмоциональной стилистикой, «отделяющей» его от остального текста как что-то «особое» и важное для произведения. Это также типологическая для художественного мира Достоевского особенность, и она прослеживается во всех романах Пятикнижия.

Не на последнем месте надо подчеркнуть, что в снах-откровениях героев Достоевского, как правило, *буквально присутствует образ храмового купола* (см.: 6, 46; 13, 270; 14, 328), таким образом сновидения ассоциативно связываются с этим символом восточноправославной церковности. Внушается, что сон является «куполом» в духовном храме героя, и этим писатель стремится словесно представить храмовый характер человеческой души. Так сон воплощает в себя идею абсолютного *антропологического* центра (вместе с сердцем, порождающим его), вокруг которого зиждется духовный храм личности — храм православной души.

Второй фундаментальный императив, которому подчиняется ортодоксальное церковное строительство, — это *каноническая пространственная ориентация храма по оси «запад — восток»*. Повышенную сакральность несет соответственно Восток, символизирующий источник духовного света, в отличие от Запада, стороны демонической тьмы. Это общее место в церковном предании восточной ортодоксии.

Оппозиция Восток — Запад, может быть, наиболее ясно выраженная антиномия в историко-философских и идейно-религиозных взглядах Достоевского. Она провоцирована не какими-нибудь политическими, социальными, экономическими, культурными или народопсихологическими причинами (для писателя они являются только следствием), а несет прежде всего *религиозный* характер. Для Достоевского Запад всегда связан с инфернальным, овладевшим впавшей в язычество Западной Европой, которая потеряла Христов Лик (примеры многочисленны: 26, 151; 167–168; 28, кн. 2, 243; 248; 360–361; и др.), в то время как обращение к Востоку синонимично

спасению, так как Восток (в сущности, Россия) сохранил чистый православный образ веры (примеров также много: 23, 43; 25, 51; 26, 84–86; и др.).

Указанная основная оппозиция часто присутствует в *латентной форме* — она заменена другими понятиями (например, антиподные центры Петербург — Москва, разум — интуиция, ум — сердце и т. п.). Фундаментальное противопоставление Восток — Запад воплощено специфическим образом в художественном мире *Пятикнижия* при посредстве одного постоянного образа — *восходящего* или *заходящего солнца*. Но этот образ не только феномен объективного мира, он также всегда тесно связан с внутренними духовными пространствами данного персонажа. Иными словами, он представляет определенную религиозно-идеологическую ориентацию — знак «восточной» или «западной» мировоззренческой направленности героя. В этом смысле образ «косых лучей заходящего солнца» символизирует безвозвратно минувший золотой век и сонные языческие мечты человечества; уход в «подполье» и отказ от нового восхождения; страх перед будущностью и Апокалипсисом. Великие грешники Достоевского буквально сжигаемы этим видением. Но когда *лучи заходящего солнца* освещают лица Раскольникова (6, 8; 50; 131 и сл.), Ставрогина (11, 21), Версилова (13, 375), Ипполита (попытка самоубийства при «восходе солнца» как обратный жест против того же «нового солнца» (см.: 8, 342; 344). Тот же «жест» намерен совершить и Митя Карамазов (см.: 14, 370; 449)), то это не просто внешнее, формальное, телесное обращение героя к западу, а обращение желаний, чувств, мыслей, всей их телесной и духовной жизни, т. е. определенная направленность их духовного храма к обратной временной (языческой) и идейной (гуманистической) перспективе. Подобная духовная интенциональность типологична для всех романов *Пятикнижия*.

Однако если в тексте отсутствует ясно оговоренная пространственная ориентация «восток — запад» (или ее аллоформа «восход — закат»), то она присутствует другим образом — через адекватную в христианском сознании оппозицию *правое* (соответствует востоку) — *левое* (аналог западу). Во всем пространстве пяти романов Достоевского устанавливается ясная парадигма, согласно которой *правая* сторона или направление телодвижения или пространства исконно присуща тем героям, которые являются носителями сердечно-интуитивной восточнорелигиозной ментальности (или хотя бы стремятся к ней). И наоборот — *левые* телодвижения совершают откровенные грешники, которыми владеют западнорелигиозные гуманистические идеи, и вообще демонические персонажи.

Еще в первом романе *Пятикнижия* «Преступление и наказание» после третьей (последней) встречи Раскольникова и его демонического двойника Свидригайлова последний выговаривает знаменательные слова: «Вы *направо*, я *налево*» (6, 365). Фраза, чья евангельская первооснова не вызывает сомнений (см.: Матф. 25: 33–43; Марк 16: 19; Лука 23: 43), намечает противоположные по *смыслу* направления, превращаясь в *общую формулу* для *всех* романов *Пятикнижия* (см.: 8, 75; 10, 205; 13, 278; 14, 240). Она является всегда в кризисных для действия (для внутреннего мира героя) ситуациях.

Достоевский использует оппозицию «восток — запад» (вместе с представляющими ее заместителями) в качестве своеобразной духовной «оси», ориентирующей читателя во внутреннем мире героев, и подобно ортодоксальной храмовой ориентации «восток — запад» она задает главные топоры в духовном храме изображаемой личности. Аналогично верующему, проходящему храмовое пространство с запада на восток, «вошедший» в спиритуальный храм Пятикнижия читатель «проходит» по той же сакральной «оси» и мистически переживает драматическую историю человеческого духа как свою собственную.

Третий основной изоморфизм, который наблюдается между «поздним» романом Достоевского и ортодоксальным храмом, состоит в так называемой *«иконостасной эсхатологической границе»*. Наиболее существенной особенностью этого изоморфизма является *ориентация к эсхатосу*. Христианский храм подобен «кораблю», «нос» которого (алтарь) направлен к небесному (к раю) как к *крайней цели*.

Подобно храмовому кораблю, роман Достоевского также «направлен» к метафизическому, в *конце* которого раскрывается будущее Царство Божие — трансцендентальное небо. И это ни в коем случае не стремление к катастрофизму как «выходу из сложной перегруженной фабулы», как считает, например, Л. Гросман [37], — не катастрофизм, а Царство Божие и есть настоящая цель, вдохновившая замечательные произведения писателя. Несмотря на то, что в финале романы Достоевского представляют убийства и самоубийства, материальные и духовные *катастрофы*, все же они *кончатся* чем-то в корне противоположным: каждый финал (эпilog) характеризуется повышенной фреквентностью таких понятий-символов, как *сердце, восток, свет, воскресение, безвремяе, бессмертие, любовь* и т. п., которые являются традиционными словесными формулами, обозначающими суть *алтарного пространства* (являющегося метафорой Рая). Апокалиптика, предшествующая им, выполняет функцию, подобную функции иконостасной храмовой преграде, отделяющей, но и связывающей земное с небесным, «переносит» читателя Достоевского «из одного мира в другой» — туда, где (аналогично церковному алтарю) устанавливается бытие «совершенной друности». Этот «эсхатос» как преобразование и обновление мира выступает как общая типологическая особенность всех последних романов писателя.

Из вышесказанного мы приходим к следующему весьма важному выводу: все три канонические требования, придающие характерный облик православному храму, стали основными принципами, на которых «строится» романная поэтика «позднего» Достоевского. Их воплощение превращает *каждый из романов Пятикнижия в словесный эквивалент ортодоксальной храмовой структуры*. Вывод подтверждается и другим типом храмово-литургических изоморфизмов.

Установлено, что употребление цветовых обозначений во всем пространстве рассматриваемых произведений полностью соответствует символике в канонической системе цветов восточноправославной иконописи. Сам же «эпилептический» стиль Достоевского соответствует в большой степени

молитвенному пению в восточном богослужении. Не в последнюю очередь производит впечатление и то, что представленное в романах действие соответствует временным и содержательным топосам дневного, месячного и годичного последования в православном богослужебном цикле. Так, например, когда писатель недвусмысленно упоминает какую-то дату, она почти всегда прямым образом связана с церковным праздничным календарем, а это дает ключ к растолкованию идейного содержания произведения.

На основании изложенных особенностей романной поэтики Достоевского нам кажется возможным дать объяснение причинам огромного суггестивного воздействия данных произведений на читательскую ментальность. Если допустить, что рецептивное сознание совершает то же литургическое действие, что и поклонник в храме, то оно является аналогичным последнему, потому что связано с иконописной и богослужебной каноникой и «проходит» по той же идейно и композиционно ориентирующей оси «запад — восток», достигая в определенный момент нагруженного особым смыслом «центра» произведения, после чего, «преодолевая» образно-иконостасную границу, «созерцает» в «алтаре» преображенные духовные сущности эсхатоса. Поэтому, «выходя» из таким образом организованного «романа-храма», человек преображается духовно и уже не может остаться тем, кем был до встречи с художественным миром Достоевского.

Следующая главная проблема, на которой мы хотим сосредоточиться, это проблема *единства* пяти произведений как *единого сверхпроизведения*, условно названного «метароманом». Наша задача — раскрыть принципы, по которым создается эта таинственная поэтика, позволившая писателю преодолеть тесные ограничения жанра и выйти за рамки романа — до создания своеобразного метаромана. Подробное исследование фактологической картины свидетельствует, что идея о создании огромного произведения восходит к замыслу, возникшему еще во время каторги и десятки лет созревавшему в душе Достоевского (см.: 28, кн. 1, 218, 351; 29, кн. 1, 93–94) [38]. Наш тезис полемизирует с установленными в достоевистике взглядами, согласно которым эта идея или осталась неосуществленной, или была реализована только частично. Настоящим опровержением такого рода исследовательских визий являются последние пять романов Достоевского, которые демонстрируют ярко выраженное *единство* на всех уровнях: идейном, тематическом, образном, композиционном, стилистическом и т. д., — дающее основание тем же исследователям «объединить» их в особое целое термином «пятикнижие». Но единство этих произведений становится очевидным, когда их поэтика анализируется в контексте догмато-литургического. Здесь содержатся удовлетворительные ответы на три главнейших вопроса: о *метагерое*, о *едином заглавии* и о *пятчастной композиции*.

Проблема имплицитно присутствующего единого героя, объединяющего все пять романов, находит объяснение как в метафизических основах христианской антропологии, так и в православном учении о *соборности*. Согласно ортодоксии, акт грехопадения испортил человеческую природу в целом, но не затронул сферы личности, которая сохранила образ Божий,

т. е. грех касается природы, а не личности. Это превращает человека в загадочную антиномию, так как, несмотря на то, что он состоит из отпавшей природы, *общей для всего человечества*, у него есть возможность спасения, потому что он обладает «элементом», *незатронутым* сферой греха, — своим конкретным ликом, личностью, ипостасью, что является гарантией спасения [39].

В своем грандиозном *Пятикнижии* Достоевский парадоксальным образом воплощает эти два принципа христианской антропологии. Грешная природа человека, являясь общечеловеческим состоянием, выступает *общим* «элементом» во всех произведениях, но эта общая природа *явлена персоналистически* в каждом романе в отдельности *личностью* главного героя, занимающей центральное место в структуре произведения. Образы Раскольникова, князя Мышкина, Ставрогина, Аркадия Долгорукого и Алеши Карамазова, однако, не являются художественным воплощением конкретных персонажей, ограниченных одиночных ипостасей (в таком случае мы могли бы говорить только о пяти персонажах без какой бы то ни было связи между ними в едином замысле). Наоборот, будучи разными, они являют *пять этапов* или *состояний единого* человеческого лика по отношению к своей природе. То есть они вместе с индивидуальными (субъективными) и национальными (историческими) аспектами отражают также некоторые объективные (метафизические) состояния единой сверхличности в общей грешной человеческой природе. Как раз этот метафизический аспект личности снимает индивидуальные границы между персонажами и создает ощущение имплицитного присутствия одного героя, *общего* для романов рассматриваемого цикла. Таким образом находит у Достоевского художественную реализацию таинственная формула ортодоксального учения о соборности — «единство во множестве». Каждый из романов представляет один из пяти объективных этапов, через которые проходит свободная личность человека, попавшая в драматическую ситуацию выбора: быть с Богом или без Бога; *приблизиться* или *отдалиться* от своей богоподобной сущности. Эти пять состояний формируют *пятичастную структуру* метаромана, и она прямым образом корреспондирует с устойчивой композицией в агиографической литературе (любимый жанр Достоевского): *трехчастность* по временной «горизонтالي», т. е. земному бытию героя (детство, испытания в мире, чудеса после смерти), и *двухчастность* по «вертикали», ведущей к небу божественного или к бездне демонического (данный мотив встречается, например, в ранневизантийских так называемых «кризисных» житиях).

Указанная житийная пятичастность находит архитектурную визуализацию в *ортодоксальной храмовой структуре*: трехчастность по горизонтали (притвор, наос, алтарь) и двухчастность по вертикали (купол и крипта). Со своей стороны, каждый «отрезок» жизни агиографического героя и каждая «зона» храма символически восходят к определенному литургическому таинству. В этом смысле каждый роман в составе Пятикнижия Достоевского, хотя и является сам по себе законченным *единством*, так как (как было

указано выше) словесно претворяет *весь* индивидуальный духовный храм человека, *все* этапы бытия *житийного* героя и всех *литургических таинств*, все же представляет из себя *один* только «элемент» метафизического целого *Пятикнижия*, потому что ставит акцент на *определенный* агиографический эпизод, храмовую зону или литургическое таинство, т. е. развивает особую идейно-экзистенциальную *доминанту*, характерную *единственно и только для него*. Это выразилось своеобразным образом и в *заглавии* произведения, входящем вместе с названиями остальных романов в *единую и заранее обдуманную систему названий*.

Например, роман «Подросток», подобно остальным произведениям, представляет из себя самостоятельную *метаболическую структуру*, т. е. содержит в себе темы, идеи и проблемы *всего* Пятикнижия (поэтому может существовать самостоятельно и независимо от остальных), но одновременно с тем изменяет и обменивает (метаболирует) эту общую для цикла духовную основу в соответствии со своей точно определенной идейно-эстетической направленностью, которая превращает его в уникальный и незаменимый компонент метаромана.

«Подросток» детерминирует на всех уровнях вводящие функции, т. е. является своеобразной интродукцией к духовной проблематике сверхпроизведения. Он представляет состояние юной души, неокрепшей человеческой личности в период ее созревания. В образе Аркадия Долгорукого раскрывается обязательный свободный *выбор*, который должен сделать подросток из двух возможностей (земного и небесного рая); двух авторитетов (Версилова и Макара); двух мировоззрений (атеистического и религиозного); двух моделей человеческого поведения (эгоистического своеволия и христианского смирения) и т. д. В этом смысле роман является адекватным отражением *начального этапа* по горизонтали земного бытия житийного героя, что, со своей стороны, соответствует символике и функциям храмового *притвора*. Но начальный момент в агиографии и притвор (в котором совершаются оглашение и крещение) адекватны в литературно-архитектурном отношении *таинству крещения*. По своей сути «Подросток» раскрывает процесс оглашения, воцерковления и *крещения* Аркадия его духовным отцом Макаром, и весь роман является ответом, опровержением и преодолением демонических идей о «золотом тельце» и золотом веке, прельстивших юную душу героя. Таким образом, произведение выполняет функцию своего рода «притвора» в словесном «храме» Пятикнижия и воссоздает *таинство крещения*.

Доминантная система в романе «Преступление и наказание» представляет из себя идейно-тематическое «продолжение» «Подростка». Через образ Раскольникова развернута драма человеческой души, которая, приняв уже оглашение и духовное крещение в начале своего подвижнического пути (события, показанные в романе «Подросток»), не сохранила своей детской невинности, а поддалась искусительной идее и совершила тяжелое преступление — трагический акт вторичного отпадения от Бога. Это произведение близко по духу *второму этапу* бытия агиографического героя (типич-

логического для ранневизантийских «кризисных житий») — этапу искушения и «духовной брани». Для героя это безблагодатное время скорби и невыносимого внутреннего страдания, которое, естественно, приводит его к покаянию, к «перемене мышления» (*mutatio mentis*) и к чуду нового обращения к Богу, которое спасает его душу (наподобие сотириологического конца в «кризисном» житии). В этом аспекте *доминанта* «Преступления и наказания» представляет *второй* горизонтальный этап жития (мотив «испытания в мире») и ассоциируется с *наосом*, который является архитектурным воплощением этого этапа, так как символизирует исполненную опасными испытаниями человеческую жизнь. И не в последнюю очередь в произведении художественно претворен самый важный духовный топос — *таинство покаяния* (которое, впрочем, подсказывает само заглавие).

«Братья Карамазовы», согласно воспринятой нами специфической точке зрения, являются естественным *окончанием* житийно-храмовой «горизонтальной», заложенной «Подростком» и развитой в «Преступлении и наказании». Роман ознаменовал характерную только для него *доминанту*, которая в контексте Пятикнижия сродни по смыслу *агиографической концовке* (символика основанной Алешей «детской» церкви — это осуществленная соборность «во Христе») и *алтарю* как архитектурному концу и духовному эсхатосу храмовой горизонтали, символом которых является алтарная образность, присутствующая в романе на всех уровнях. Литургическим аналогом этого житийного момента и алтаря можно считать *таинство священия*. В образе Алеши Карамазова («русского инока»), принимающего *священство* от старца Зосимы, становится очевидным стремление Достоевского изобразить предчувствие будущего Царства Небесного и братского духовного единения всех людей, независимо от их «карамазовской» природы.

Романы «Идиот» и «Бесы» фиксируют *два крайних топоса* «вертикальной» доминанты «небесное — подземное». Они *противоположны* во всех своих измерениях. Первый, в образе князя Мышкина, является попыткой показать облик «положительно прекрасного человека» — героя «не из мира сего». Заглавие «Идиот» несет целый комплект таинственно-антиномических ассоциаций и подсказывает этап *благодатного служения* верующего христианина «в мире» и сложные отношения человеческой души с трансцендентальным как состоянием «высокого сумасшествия» (которое аналогично агиографическому моменту обожения человека энергией благодати). Этот житийный момент концептуально сходен с небесной символикой *купольной зоны* в храме и *таинства евхаристии*.

Наоборот, роман «Бесы» недвусмысленно ведет нас к противоположному инферальному локусу — к преисподней. Ставрогин как центральный персонаж являет человеческую личность в безблагодатном ее состоянии трагической богооставленности, на этапе ее окончательного обезличения вследствие ее решения жить без Бога, что приводит ее к небытию, к духовной и физической смерти. Доминантный акцент метафорически связывает произведение со смыслом *криптоальной храмовой зоны* и раскрывает дей-

ствие *таинства елеосвящения*, через которое лечится душа (или Россия), которая очищается от причинителей духовной заразы — бесов.

Таким образом, воплощая принцип соборности («единство во множестве»), Достоевский создает в пяти романах цельную систему *Пятикнижия*. Поэтика этой системы не означает механического собрания составляющих ее «элементов» (романов), потому что каждое произведение занимает точно определенное место в едином замысле, т. е. воссоздает *один* агиографический мотив, *одну* храмовую зону и *одно* таинство, но они присутствуют в отдельных романах *только как доминанты*, так как каждый роман содержит одновременно с этим и идейно-тематическую образность *всего* Пятикнижия, т. е. *все* житийные моменты, *все* храмовые зоны и *все* церковные таинства. Благодаря принципу «соборности» (создание жития из житий, храма из храмов и таинства из таинств) единственность и множественность в метаромане превращаются в эквивалентные понятия, и это концептуальная основа, на которой строится загадочная поэтика *Пятикнижия*.

Таким образом, творчество Достоевского ориентировано на тотальное внушение о возрождении духовности, воскресении человека в человеке, восстановлении образа и подобия Божия. Поэтому каждая встреча с колоссальным его творением имеет значимые мистические последствия для внутреннего мира человека — таков вклад великого романиста в сокровищницу человеческого духа и такова его заслуга для будущего Воскресения и спасения.

Примечания

1. Мочульский К. Достоевский: Жизнь и творчество // Мочульский К. Гоголь, Соловьев, Достоевский. М., 1995. С. 292, 294.
2. Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского. Прага, 1923. С. 220, 237 и др.
3. Леонтьев К. Наши новые христиане // О великом инквизиторе. Достоевский и последующие. М., 1992. С. 50 и сл.
4. См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 21. С. 10. Далее в тексте цитаты приводятся по этому изданию с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.
5. Бахтин М. Проблемы на поетиката на Достоевски. София, 1976. С. 14.
6. Там же. С. 14–15.
7. Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 47.
8. См.: Св. Ириней Лионский. Против ересей // Раннехристианские отцы Церкви. Брюссель, 1978. С. 688.
9. Флоренски П. Иконостас. Обратная перспектива. София, 1994. С. 144.
10. Успенский Л. Богословие иконы Православной церкви. Б. м., 1987. С. 442.
11. Цит. по: Там же. С. 194.
12. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 33.
13. О синтезе телесного и духовного храма наиболее проникновенно говорит в своей «Мистагоги» св. Максим Исповедник. См.: Творения преподобного Максима Исповедника. М., 1993. Т. 1. С. 160–166.
14. Флоровский Г. В. Пути русского богословия. Париж, 1937 (фототип: 1991 г.). С. 25.
15. Там же. С. 19.
16. Алексеев Н. Н. Христианство и идея монархии // Путь. 1927. № 6. С. 22.
17. См.: Поселянин Е. Русская Церковь и русские подвижники XVIII века. СПб., 1905. С. 3–24.

18. См.: Об умной или внутренней молитве. Сочинение блаженного старца схимонаха и архимандрита Паисия Величковского. М., 1902. С. 5–6.
19. *Четвериков С.* Путь умного делания и духовного трезвения (Старчествование архимандрита Паисия Величковского на Афоне и в Молдовлахии) // Путь. 1926. № 3. С. 54–55.
20. *Вж. Четвериков С.* Из истории русского старчества // Путь. 1825. № 1. С. 75–76; *Котельников В. А.* Оптина пустынь и русская литература // Рус. лит. 1989. № 1. С. 61–86; № 3. С. 3–32; № 4. С. 3–27.
21. См. еще: *Соловьев Вс.* Воспоминания о Ф. М. Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 212.
22. *Тертулиан.* Апология на христианство. София, 1991. С. 51, 125.
23. Еще о волнении писателя, любовавшегося московским храмам см.: *Достоевская А. Г.* Споmeni. София, 1982. С. 114 и др.
24. Достаточно припомнить, что литургическое слово-действие (первооснова которого — новозаветное Слово, жизнь Иисуса Христа) влияет на храмовую архитектуру таким образом, что трансформирует базиликальный тип храма в крестопольный и таким образом превращает храм в воплощенную в камне литургию.
25. Об аналогиях Святого Писания с архитектурой мира, человека и храма, где Ветхий Завет подобен материи, телу и наосу, а Новый — небу, душе, алтарю — см., например: *св. Максим Исповедник* // Указ. соч. Т. 1. С. 166 и др. Так Библия превращается в Храм, а Храм в каменную Библию.
26. См.: *Баршт К. А.* Федор Достоевский: Тексты и рисунки. М., 1989.
27. См.: Там же. Рис. 12, 13, 18.
28. Там же. Рис. 32–35.
29. Там же. Рис. 43.
30. Там же. Рис. 42, 48.
31. Там же. Рис. 23.
32. *Лихачова В.* Искусство на Византия IV–XV век. София, 1987. С. 19.
33. См.: *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. Вопросы религиозного самопознания. М., 2004. С. 213–233.
34. *Днепров В. С.* С единой точки зрения. Л., 1989. С. 6.
35. *Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского. Л., 1985. С. 139.
36. Об этом см.: *Карякин Ю.* Достоевский и канун XXI века. М., 1989. С. 321.
37. *Гросман Л.* Поетиката на Достоевски. София, 1996. С. 43.
38. К Мочульский также считает, что план «Преступления и наказания» не новый, а «вытекает из духовного опыта каторги» (Указ. соч. С. 353).
39. *Зеньковский В.* Принципы православной антропологии // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991. С. 125, 127 и сл.

© Нягалова Н.
г. Велико Тырново, България

СЕМАНТИКА ВЕГЕТАТИВНЫХ МЕТАФОР В ПЬЕСЕ «ИВАНОВ» А. П. ЧЕХОВА

В настоящем докладе рассматриваются семантика и функции вегетативных метафор в одной из ранних пьес А. П. Чехова. Присутствие данных конструктов в тексте «Иванова» связывается с принципами жанрово-художественной структуры произведения. Несмотря на отнесенность пьесы к виду социально-психологической драмы, в ней можно усмотреть много осо-